

voda uvek piše u množini

(esej o marselu dišanu)

oktavio pas

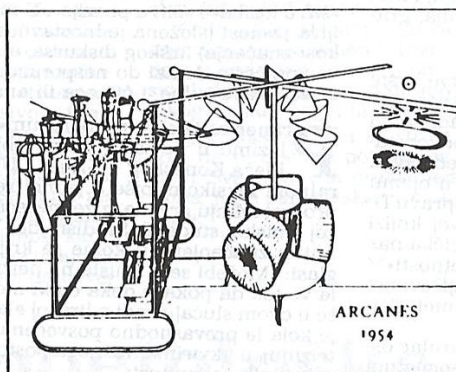
Apolineru dugujemo tri suda o Marselu Dišanu, tri apsolutno nespojive a potpuno tačne tvrdnje. Prema jednoj od njih, pesnike je svom prijatelju dodelio misiju da »pomiri umetnost i ljude«. Druga kaže da je ovaj mladi slikar (u vreme nastanka teksta Dišanu je bilo oko dvadeset pet godina) jedan od retkih umetnika koji se ne plaše »da će ih iko kritikovati zbog ezoteričnosti ili nejasnosti«. Treća tvrdnja, ne manje isključiva niti naoko manje proizvoljna i protivrečna, glasi: »Dišan je jedini moderni slikar koji se danas (u jesen 1912) zanima za aktove«.

Apolineru dugujemo tri suda o Marselu Dišanu, tri apsolutno nespojive a potpuno tačne tvrdnje. Prema jednoj od njih, pesnik je svom prijatelju dodelio misiju da »pomiri umetnost i ljude«. Druga kaže da je ovaj mladi slikar (u vreme nastanka teksta Dišanu je bilo oko dvadeset pet godina) jedan od retkih umetnika koji se ne plaše »da će ih iko kritikovati zbog ezoteričnosti ili nejasnosti«. Treća tvrdnja, ne manje isključiva niti naoko manje proizvoljna i protivrečna, glasi: »Dišan je jedini moderni slikar koji se danas (u jesen 1912) zanima za aktove«.

Prva tvrdnja je u vreme kad je izrečena mogla zvučati iznadujuće, ali ne i danas. **Ready-made** je odbacio »umetnički objekat« i zamenio ga anonimnom »stvari« koja pripada i svima i nikom. Premda ne predstavlja u potpunosti jedinstvo umetnosti i ljudi, delovao je subverzivno na istančane privilegije umetničkog ukusa. A »Nevesta koju su neženje čak svukle do gole kože« doista donosi nešto od ujedinjenja koje je Apoliner preokao. To postiže na dva načina: ne samo da prihvata oblik ilustracije iz kataloga industrijskih mašina i njoj svojstvenih visoko izraženu svest o publici, nego je i Dišan shvata kao delo čija je tema u isto vreme popularna i tradicionalna — apoteoza Neveste koju razgoličuju.

Uprkos dvojakom svojstvu javnog — grafički opis rada mašine i erotski ritual — »**Veliko staklo**« je tajnovito delo. Komponovano je kao projekcija objekta koji nismo u stanju da opažamo čulno; ono što vidimo — obrisi, mehanizmi, dijagrami — samo je jedna od njegovih manifestacija u mehaničko-ironijskom stilu. Slika je zagonetka, i poput svih zagonetki, ne treba je promišljati, već je treba odgonetati. Vizuelni aspekt je samo polazna tačka. Nadalje, postoji još jedan element koji radikalno menja bezazleni čin posmatranja slike, pretvarajući ga u neku vrstu obrade inicijacije: zagonetka je prikazana kao devica koja je ustao i mašina. Svakako da nije potrebno prizivati drevna zlokobna povezivanja device sa zagonetkom. Postoji još jedna sličnost slike i mita: poput heroja i vitezova iz starih vremena, mi se zagonetki suprotstavljamo još samo nevinošću koja nam preostaje i jednim sigurnim ali hermetičnim vodičem — a to su beleške iz **Zelene kutije**. Javni spomenik Nevesti pretvara se u seksualni i mentalni lavirant: Nevesta je telo sačinjeno od refleksija, aluzija i prozirnosti. Njena nas jasnoća zaslepljuje, te se bojim da će u poređenju s njom ovaj tekst izgledati kao svetiljka u ruci nage žene na asemblažu u muzeju Filadelfija.

Pored toga što je u isto vreme i naučni opis, i spomenik devici, i zagonetka prepuna zastrašujuće jasnoće, »**Nevesta koju su neženje čak svukle do gole kože**« je i akt, a to potvrđuje i treća Apolinerova tvrdnja. Sem toga, ta tvrdnja samu sebe poriče čak i ako je prihvatimo: akt je kostur. Erotski mit i mašina koja ga opvrgava, javni spomenik i tajnovita kreacija, akt koji je kostur i kostur koji je motor, »**Veliko staklo**« otvara se pred nama kao slika protivrečnosti. Ali i ta protivrečnost pre je prividna nego što je stvarna: mi vidimo samo trenutke i stanja jednog nevidljivog objekta, faze u procesu otkrivanja i skrivanja jedne pojave. Sa



onom lucidnošću koja nije ništa manje jedinstvena zato što je stalna, Dišan u jednoj od prvih beležaka iz **Zelene kutije** aludira na dvojnost svog pokušaja: »**Možda treba napraviti sliku na šarkama**« (**tableau de charnière**). Ovaj izraz, koji se da primeniti na sva njegova dela, naročito odgovara »**Velikom staklu**«: suočavamo se sa slikom na šarkama, koja nam, dok se otvara i zatvara fizički (ili) mentalno predočava druge perspektive, druge pojave jednog istog neuhvatljivog objekta.

Kod Dišana se šarke često javljaju. Zahvaljujući bukvalnoj i paradoksalnoj upotrebi ideje šarki, Dišanova vrata i ideje otvaraju se i onda kad su »zatvorene«, i obratno. Ako i mi pribegnemo istom postupku, izraz »slika na šarkama«, otvaranje sebe i zatvaranje u sebe, otkriva nam još jedan izraz koji se javlja u jednoj od ranih beležaka iz **Zelene kutije** — »**stakleno kašnjenje**« (**retarden verre**). Dišan objašnjava da se to odnosi na »nekakav podnaslov«. Budući uvek eksplicitan, čak i onda kad je jezgrovit do krajnjih granica, on dodaje da reč »kašnjenje« moramo sagledati u »nevoljkom ponovnom prisajedinjenju« njenih različitih značenja: Prema rečniku »Petit Littré«, reč **retard** ima tri značenja: »**Ono što je u zakašnjenju, ili se kasno dogodi; kašnjenje sata, deo mehanizma koji služi da ga pokrene napred ili nazad; u harmoniji, trenutno kašnjenje kad neko odsvira jedan akord produžujući onaj prethodni, nota koja je potrebna za dekompoziciju one koja kasni**«. Dok se niže na šarkama, »**stakleno kašnjenje**« vodi nas drugoj kompoziciji koja je u muzičkom i svakom drugom smislu njegova dekompozicija. Ova kompozicija, taj poslednji akord jeste asemblaž u filadelfijskom muzeju. Videti ga znači čuti onu notu »**Velikog stakla**« koja je u iščekivanju. Da li dekompozicija predstavlja (raz)rešenje? Ne baš. Ona je pre realizacija, inkarnacija: naga Nevesta.

Premda je već više puta opisivano, na primer u pomena vrednoj studiji **An Darnonkur i Valtera Hopsa**, nije naodmet još jednom predstaviti ovo delo, pošto je fotografsku reprodukciju nemoguće načiniti. Kao što je poznato, asemblaž je smešten u muzeju Filadelfija, iza

velike galerije u kojoj se nalazi veliki deo Dišanovih radova i gde »**Veliko staklo**« zauzima centralno mesto. Kroz niska vrata posetilac ulazi u malu pokrajnju sobu, potpuno praznu. Na omalterisanim zidovima nema nijedne slike. Nema prozora. Na jednom zidu, uglavljena u portal od cigala na čijem je vrhu luk, nalaze se stara drvena vrata, izjedena od crva, na brzu ruku sklepana; pričvršćena su velikim klinovima i zatvaraju se grubo obrađenom drvenom rezom. U gornjem levom uglu je prozorče, isto zabravljeno. Vrata su se isprečila pred posetiocem s nekakvom neumitnošću — ovo je čorsokak. Sušta suprotnost šarkama i svim njihovim paradoksima. Ali ako se posetilac približi, otkriće na vratima dva otvora u visini očiju. Ako pride još bliže i usudi se da proviri, videće prizor koji teško da će zaboraviti. Videće najpre zid od opeka sa pukotinom u njemu, a kroz pukotinu će ugledati ogroman prostor, osvetljen i naizgled začaran. Blizu posmatrača — ali i daleko od njega, »s one strane« — leži naga devojka, na nekakvom krevetu ili lomači od granja i lišća; preko lica joj pada plast plave kose, noge su joj raširene i malo savijene, stidne dlačice začudujuće retke u poređenju sa veličanstvenom masom kose; njena desna ruka je izvan našeg vidokruga, a leva, malko podignuta, poseže za svetiljkom od metala i stakla. Svetiljka gori na blještavom popodnevnom svetlu ovog mirnog dana s kraja leta. Opčinjen ovim izazovom koji je upućen našem zdravom razumu — šta nas toliko zbunjuje kao ta svetlost? — naš pogled luta predelom: u pozadini su šumovita brda, zelena i crvenkasta; nešto niže leži jezercer i omaglica nad njim. Nebo neizbežno plavo. Dva-tri oblaka, isto tako neizbežno bela. S desne strane, u daljini među stenjem, vodopad preplavljen svetlošću. Svuda mir: i vreme je zaustavljeno. Nepokretnost nage žene i predela u kontrastu su sa vodom koja teče. Tišina je potpuna. Sve je stvarno i sve je na ivici banalnosti; sve je nestvarno, i sve je na ivici — na ivici čega?

Posmatrač se odvađa od vrata s onim osećanjem koje obuzima svakog ko je otkrio neku tajnu — s mešavinom radosti i krivice. Ali šta je tu tajna? Šta je on to video? Ono što se iza tih vrata dešava ne dešavajući se nije ništa manje tajanstveno od obrisa i titraja »**Velikog stakla**«. Tražeći nešto što bi raspršilo njegovu zbunjenost, posetilac nalazi naziv asemblaža prikovan na zidu: »**Pokloni! 1° vodopad, 2° gas za osvetljenje. (1946—1966)**« (**Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz éclairage**). Protivrečan odnos javne i tajne umetnosti, spomenika i obreda inicijacije ponavlja se: Asemblaž nas vodi do svog naziva, do naslova predgovora **Zelenoj kutiji** koja počinje istovetnom kvazinaučnom formulom: »**Pokloni! ...**« Formula nas vodi do »**Velikog stakla**«, a ono do našeg sopstvenog lika koji se, dok zurimo u »**Veliko staklo**«, meša sa naslikanim oblicima i odrazima spoljnog sveta. Igra podudarnosti i odraza »**Velikog stakla**« i asemblaža uznemiruje, i kao što se predstavlja vizuelno, tako se predstavlja i u tekstu — beleške iz **Zelene kutije** su verbalni most između ova dva rada. U oba slučaja, čin posmatranja slike ili asemblaža pretvara se u »gledanje kroz nešto«. U prvom slučaju virimo kroz vrata koja pred-

stavljaju prepreku, a ta prepreka postaje granica pogleda koji nas vodi predelu sa ženom i vodopadom; u drugom slučaju gledamo kroz staklo na kome je kompozicija naslikana i koji zbog same svoje providnosti postaje prepreka našem pogledu. Sve je obrnuto: moguće je gledati kroz ono što je neprozirno, a kroz ono što je prozirno ne vidi se ništa. Drvena vrata i staklena vrata; dva suprotna vida iste ideje. Ova suprotnost razrešava se kroz jednu zajedničku crtu: u oba slučaja mi gledamo sebe kako gledamo. Princip šarki. Pitanje: »Šta vidi-mo?« dovodi nas u sukob sa nama samima.

Od dana kad je »Veliko staklo« konačno nedovršeno pa do dana kad su »Pokloni« započeli prošle su dvadeset tri godine. Ovaj dugi period neaktivnosti navodio je na pomisao da je Dišan prestao da slika. Posle 1913. ne samo da je prestao da radi platna (sa izuzetkom »Tu m iz 1918.) nego je, i dalje se služeći vizuelnim predstavljanjem, svoj rad pretvorio u negaciju onoga što već dva veka nazivamo slikanjem. Dišanov stav prema slikarskoj tradiciji takode je vođen principom šarki — on negira »slikanje slikanja«, što je još od Delakroa osnovni koncept moderne tradicije, i time implicira negaciju avangarde. Njegov je položaj jedinstven u umetnosti našeg doba: Dišan je istovremeno umetnik koji avangardne tokove dovodi do njihovih krajnjih konsekvenci, i umetnik koji avangardu okreće njoj samoj i izvitoperuje je time što je usavršava. Negacija takvog slikanja slama se sa modernom tradicijom i neočekivano obnavlja vezu sa centralnom strujom na Zapadu koju su *Bodler* i njegovi ovovekovni sledbenici anatomisali — a to je slikanje ideja. Postupak se ugleda na onaj u »staklenom kašnjenju«, premda u sasvim suprotnom pravcu, ubrzanje modernog završava se njegovim obezvređivanjem. Dišana su 1957. pitali da li veruje u nadolazeću eksploziju modernog duha. »Da«, odgovorio je. »Ali reč moderno se izlaza. Pogledajte samo novu umetnost s početka veka...«

Opšti sistem Dišanovog rada isti je onaj koji inspiriše takozvani *Vilson-Linkolnov efekat* — portrete koji prikazuju *Vilsona* videnog sa leve i *Linkolna* s desne strane. *Vilson* — *Linkolnov efekat* jedna je od varijanti principa šarki — jedan klin biva preobraćen u materijalnu i duhovnu osu univerzuma. Uopšteno preobraćivanje, protok pojava i ideja. Taj protok uključuje i posmatrača: Nevesta je opkoljena našim pogledom, ali i mi smo opkoljeni »*Velikim staklom*« i uključeni u »*Poklone*«. Mi smo deo oba ta dela. Tako dolazi do radikalne izmene položaja termina koji učestvuju u stvaranju i umetničkom promišljanju, a to ih u izvesnoj meri i stvara: subjektivnost umetnika (ili posmatrača) i samo delo. Određena vrsta odnosa začeta u romantizmu završava se sa Dišanom.

U našem vremenu umetnost i poezija nastaju onda kad umetnik svoju subjektivnost uključi u objektivni poredak. Ovaj postupak rasvetljava *Prirudu* i delo, ali ih u isto vreme čini relativnim. Romantična ironija bila je gotovo dva veka i hrana i otrov zapadne umetnosti. Hrana stoga što je primisa »moderne lepote« koju je definisao *Bodler* — bizarnost i originalnost. Ili pre će biti da je to objektivnost koju je rastrgla ironična subjektivnost a ona je uvek svest o slučajnosti ljudskog postojanja, svest o smrti. Otrovo zato što je »moderna lepota«, nasuprot antičkoj, osuđena da samu sebe uništi: da bi i dalje postojala, da bi potvrdila svoju modernost, ona mora da pokrene ono što je koliko juče smatrano modernim. Ona mora samu sebe da pokrene. Moderna lepota je bizarna jer se razlikuje od one jučerašnje, te stoga predstavlja istoriju. Ona se menja, ona je prolazna: istorija za nju znači smrt.

Dišanova mladost pada u vreme eksplozije avangardnih pokreta, što će reći u vreme poslednje i najžešće manifestacije moderne tradicije koju je romantizam najavio. Ne jednom se Dišan podsetio svog mladačkog zanimanja za *Zila Laforga*, pesnika o kome se u *Francuskoj* malo govori, a koji je imao velik uticaj na angloameričku i latinoameričku poeziju. Kod *Laforga* se moderna subjektivnost okreće sebi samoj: on je pesnik simbolizma koji se koristio ironijom da bi ogledao simbolističku estetiku. Bilo je prirodno da *Laforg* inspiriše *Dišana* kao što je to kasnije učinio *Malarme*. Po-

red uticaja koje je sam *Dišan* priznao, mogu se navesti i neki drugi. Na primer naslov *Laforgove* pesme »*Celibat, celibat, sve je samo celibat*« mogao bi biti odlomak iz *Sarioove* litanije. Jedna druga pesma zove se »*Tugovanka u mo-mački sumrak*«. Ljudska je istorija, kaže *Laforg*, »istorija jednog neženje«. *Sopenhauer* je ovo preinačio i ispravio: svet je predstava jas-tva jednog neženje.

Dišan *Laforgovu* ironiju podređuje zbunjujućem delovanju *Vilson-Linkolnovog* sistema i tako je menja, bukvalno je izvrćući na naličje. Moderna ironija, od romantizma naovamo, predstavlja zagriz subjektivnosti u umetničko delo; u »*Velikom staklu*« i »*Poklonima*« ono što preuzima objekat nije jasno, već naprotim: mi vidimo sebe kako gledamo kroz neprovidna vrata asemblaža ili kroz providno »*Veliko staklo*«. *Vilson-Linkolnov* princip otkriva se u vidu metaironije, to jest kao »ironija potvrđiva-nja«, kao suprotnost romantičarskoj negaciji. Ironija i subjektivnost postale su osa moderne umetnosti. *Dišan* postiže da se ova osa okreće oko sebe same, i preobraća odnos subjekta i objekta: njegova »slika koja se smeje« smeje se nama. I sam pojam modernosti je uništen. Tako što nastavlja da bude neobična i drugačija od jučerašnje umetnosti, tako što je i dalje polemična i istorična, to jest moderna, *Dišanova* umetnost preuzima zadatak da kritikuje modernost, i sa umetnošću prošlosti razmenjuje klimoglav prepoznavanja.

Daleko od toga da je poricanje »slikanja slikanja« opovrglo umetnost; dvadeset tri godine koje dele »*Poklone*« od »*Velikog stakla*« nisu bile jalove. Iznenađuje upravo *Dišanovo* istrajavanje na radu u potaji, njegovo strpljenje i doslednost. Poput *Sen Pol Rua* koji je imao običaj da kad krene na spavanje na vratima istakne natpis »*Pesnik radi*«, *Dišan* je imao običaj da kaže kako ne radi ništa sem što diše — a kad god je disao on je i radio. Njegovе opsesije i mitovi obradivali su njega: nedelanje je preduslov za unutrašnju aktivnost. U više navrata *Dišan* je kritikovao publicitet kojim je okružena moderna umetnost i tvrdio da umetnici treba da odu u ilegalu. Opet princip šarki: čovek koji je *Mona Lizi* dočrtao brkove dvadeset godina je radio u tajnosti. Suprotni i komplementarni oblici raskida sa svetom: javno oskrnavljenje i spuštanje u katakombe, šljaga pa tišina.

Uz pomoć *Tini* (njegove supruge i poverenika) pri sastavljanju ove tajne produkcije, *Dišan* je radio, uglavnom stalno, od 1946. do 1966. najpre u ateljeu u *Cetrnaestoj* ulici a docnije u skromnim prostorijama jedne trgovačke zgrade u *Jedanaestoj* ulici. Početkom 1969. tri meseca nakon njegove smrti, *An Darnokur* i *Pol Matis* rastavili su asemblaž, preneli ga u *Fildelfiju* i ponovo sastavili u tamošnjem muzeju. Kao uputstvo poslužila im je sveščica koju je pripremio *Dišan*; u njoj su se nalazili detaljna uputstva, dijagrami i preko sto fotografija. Zadatak je bio izuzetno težak, a obavljen je vrlo vešto i obazrivo.

»*Pokloni*« su kombinacija raznih materijala, tehnika i najrazličitijih umetničkih formi. Kad su materijali u pitanju, neki su ostali nepromenjeni — grane na kojima žena leži, stara vrata doneta iz Španije, plinska svetiljka, opeke — a neke je umetnik sam obrađivao. Isto tako, korišćene su različite tehnike i oblici umetničkog izražavanja: veštačko osvetljenje, pozorišna iluzija scene, rad nevidljivog električnog motora, što potseća na tehniku mehanizama kod igračaka; korišćene su fotografije, platna, čak i tehnika uređivanja izloga. Sve ove tehnike i forme sumiraju ranija *Dišanova* iskustva, naprimer izlog na *Gotem Buk Martu* u *Njujorku* 1945. što je bila reklama za *Bretonovu Arkanu 17*; tu je *Dišan* koristio polugolu lutku manekena. Međutim, »*Pokloni*« se bitno razlikuju od njegovih ranijih radova. U ranijim radovima *Dišan* pokušava da pokaže šta se krije iza neke pojave — preko raščinjavanja pokreta u »*Aktu koji silazi niz stepenice*«, strasne partije šaha u »*Kralju i kraljici preko kojih prelaze brzi aktovi*« pa sve do simboličkog funkcionisanja erotske mašinerije u »*Velikom staklu*« — dok se u docnijim delima čini da umetnik teži da izrazi pojavno. U »*Velikom staklu*« gledalac mora da zamisli prizor *Nevestine* radosti dok je svlače; u »*Poklonima*« je vidi u trenutku za-

dovoljenja. Nakon simboličkog opisa pojave sledi i pojava sama: mašina u »*Velikom staklu*« predstavlja enigmnu; akt u »*Poklonima*« je enigma glavom i bradom, njena inkarnacija.

Most između »*Velikog stakla*« i »*Poklona*« je jedan crtež iz 1959. »*Nepokretni prevoji* (u originalu *Cols alités*), projekti za model *Neveste* koju su neženje čak svukle do gole kože, 1959«. Crtež predstavlja »*Veliko staklo*«, ali u njegov centralni deo ucrtana su brda, skiciorana vrlo fino i jedva vidljivo. Nadalje, sasvim desno, iza *Brusača Čokolade*, *Dišan* je dočrtao jedan električni stub sa žicama i izolatorima, baš kao da je to proizvodak jedne oštrice *Makaza*. Jedna od beležaka iz *Zelene kutije* ukazuje na to da nevesta i *Neženja* komuniciraju putem elektrike; u crtežu iz 1959. ova ideja koja se prevashodno odnosi na metaforu (naelektrisanost misli, pogleda, želja) izražena je u najneposrednijem i najmaterijalnijem obliku — kao stub i žice na njemu. I tako dobijamo dve slike elektriciteta: fizičku i psihičku energiju. *Dišan* nagoveštava da je planinski pejzaž sačinjen od prevoja (*cols*), ali da ti prevoji imaju neke veze sa posteljom, da bole (*alités*). Iz toga proizilazi da se kroz njih jedva može proći, i da je komunikacija između *Neveste* i *Neženja* otežana. U »*Poklonima*« je tu komunikaciju još teže ostvariti, uprkos tome što prizor šumovitih bregova poseduje gotovo taktilnu realnost, a možda baš zato; jer u pitanju je varava realnost optičke varke. Napokon, naslov aludira i na zakon koji upravlja koncepcijom »*Velikog stakla*« i »*Poklona*« — to je ironična kauzalnost. CAUSALITE — COLS ALITES: mala promena u naglasku vodi nas od karakusljevih brdskih prevoja ka univerzumu u kom se slučajnost i nužnost pozdravljaju klimoglavom. Znanje je bolest jezika.

Put od »*Velikog stakla*« do »*Poklona*« popločan je odrazima:

To je spirala koja počinje tamo gde se završava i u kojoj je »tamo« isto što i »ovde«. Biće izvire iz sebe u potrazi za sobom, i svaki put kad je na pomolu njegov susret sa samim sobom ono se rasplućuje. Ali odjeci i podudarnosti jednog i drugog mogu se primeniti na sva *Dišanova* dela. Suočavamo se sa nepatvorenim savezdem u kome se svaka slika, svaki *readymade* i svaka igra reči nadovezuju na ostale, poput rečenica u razgovoru. To je razgovor sa racionalnom sintaksom i semantikom bulaženja. To je razgovor sa racionalnom sintaksom i semantikom bulaženja. To je sistem oblika i znakova koje pokreću njihovih sopstveni zakoni. Predeo u »*Poklonima*« koji je implicitno prisutan u »*Velikom staklu*« je odjek tri druge slike u kojima se pojavljuje istovetna kombinacija drveća, neba i vode i rimuje se s njima. Jedna predstavlja pejzaž njegovog rodnog mesta *Blenville* i potiče iz 1902; druga je poznati *readymade* iz 1914, »*Apoteka*«; poslednja je iz 1953, »*Mesečina nad zalivom Besvud*«. Motiv gasa vraća nas u njegovu mladost: jedan crtež iz 1903. prikazuje svetiljku marke »*bek oer*«. Par voda gas stalno se javlja u *Dišanovim* delima, igra ma reči i razgovorima, od godina kad je radio na »*Velikom staklu*« pa do njegove smrti. Natpis »*voda i gas na svakom spratu*« nalazio se na vratima novih zgrada u *Parizu* *Dišanove* mladosti, i on je taj naslov iskoristio na naslovnoj strani luksuznog izdanja monografije *Roberta Lebela*. Ima i drugih podudarnosti, ali bolje bi bilo zadržati se na dualitetu voda gas: to dvoje su autori »*Velikog stakla*« i »*Poklona*« a oni uvek pišu u množini.

U beležici iz *Zelene kutije* iz koje je uzet naslov ovog teksta i naziv asemblaža jasno se stavlja do znanja da se *Nevesta* rada iz *Vodopada i Gasa* za osvetljenje. Voda i gas su ljudski i kosmički elementi, fizički i psihički. Erotika i ironična kauzalnost u isto vreme, oni se spajaju i razdvajaju prema rigoroznim i ekscentričnim zakonima. U »*Velikom staklu*« oni su nevidljive sile, i da nije beležaka iz *Zelene kutije*, ne bismo znali da njihovo delovanje aktivira složene tragi komične mehanizme. Kako kaže *Zelena kutija*, voda i gas deluju u tami, i iz tame će izroniti »alegorična pojava«, *Nevesta*, kao »brza ekspozicija«.

(Nastaviće se)

S engleskog: Vladislava Gordić